

---

# Ángel Ferrant y la Escuela de Artes y Oficios de Viena

---

Inés Ortega Cubero\*

## Resumen

En este artículo se describen la organización básica de la Escuela de Artes y Oficios de Viena y las novedades metodológicas que, por influencia del movimiento artístico conocido como Secesión, la convirtieron en una institución revolucionaria de la enseñanza artística en Europa. La influencia de la institución sobre el escultor y profesor español Ángel Ferrant, becado en Viena por la Junta de Ampliación de Estudios en 1927, condicionó su trayectoria docente posterior, hasta el punto de convertirlo en uno de los principales renovadores de la enseñanza artística en España. En ese proceso de cambio fue trascendental el ejemplo de dos profesores; el reconocido especialista en didáctica artística dirigida a niños Franz Cizek, y el profesor de escultura Eugen Steinhof.

## Abstract

In this article we describe the organization of the Kunstgewerbeschule in Viena and the didactic methodology that it developed from the artistic movement known as Secession, making it in one of the most modern schools in all of Europe. These methods influenced the Spanish sculptor and teacher Ángel Ferrant, who visited it in 1927 and later became one of the most innovative art teachers in Spain. During his visit, he was especially impressed by the work of Professor Franz Cizek, a famous specialist in teaching children, and by the work of Sculpture Professor Eugen Steinhof.

## Palabras Clave:

Secesión Vienesa, análisis de formas, autoexpresión, infancia, alfarería.

## Keywords:

Vienna Art Nouveau, shape analysis, spontaneous self-expression, childhood, pottery-making.

---

\*Escuela Universitaria de Magisterio de Soria.  
Universidad de Valladolid. inesor@mpc.uva.es

---

## 1. Introducción

El escultor Ángel Ferrant (1890-1961) es una figura singular dentro del llamado arte nuevo español. Dicha singularidad radica en la facilidad que demostró para formar parte de los más importantes grupos de vanguardia nacionales, dentro del difícil panorama histórico que le tocó vivir, y en la constancia en el desarrollo paralelo de tres actividades fundamentales: la creación artística personal, la escritura de textos teóricos sobre arte y educación y, por último, la labor docente desarrollada en las escuelas de artes y oficios en las que ejerció como profesor. El paso sucesivo por las ciudades de Madrid (1890-1918), donde recibió una formación plenamente académica, La Coruña (1918-1920), su primer destino como profesor tras aprobar la correspondiente oposición, Barcelona (1920-1934), en la que participó del efervescente ambiente de las vanguardias europeas, y nuevamente Madrid (1934-1961), donde vivió el duro periodo de la Guerra y la Posguerra, marcan la trayectoria vital del artista. Del perfil humano de Ferrant deberíamos destacar su camaleónica y polifacética personalidad, su extraordinario bagaje cultural y su inquietud intelectual, cualidad que le llevaría a profundizar en una serie de cuestiones que alcanzan la categoría de tópicos de pensamiento y que en la actualidad nos son conocidos por la revisión de los escritos teóricos del escultor<sup>1</sup>.

Entre los tópicos personales que centran los escritos de Ferrant destacan los siguientes: sus reflexiones sobre la naturaleza del arte, sus indagaciones en torno a cuestiones formales que atañen a su propia obra escultórica y sus consideraciones sobre la manera correcta de afrontar las dificultades asociadas a la enseñanza artística. Precisamente, esta última preocupación le llevaría fuera de las fronteras españolas en busca de un lugar en el que formarse en las más avanzadas técnicas didácticas. Así, en el año 1927, solicitó una beca a la Junta para la Ampliación de Estudios con objeto de conocer el sistema de enseñanza de una prestigiosa escuela de artes y oficios austriaca: la *Kunstgewerbeschule* de Viena. La concesión de becas en el extranjero para profesores constituía una parte fundamental de las actividades de la Junta para la Ampliación de Estudios, organismo que había sido fundado en el año 1907 por el Ministerio de Instrucción Pública. La contrapartida de la concesión de becas consistía en que los beneficiarios de las mismas debían importar los modernos métodos de enseñanza aplicados en otros países. No en vano, la implantación en España de nuevas

---

<sup>1</sup> El legado documental de Ángel Ferrant se encuentra custodiado en el Archivo Ferrant del Museo Patio Herreriano de Valladolid. Tuve la oportunidad de estudiar la totalidad de los textos de carácter didáctico cuando realicé mi tesis doctoral en la Universidad de Valladolid. Dicho trabajo, dirigido por la Dra. Pilar Marco, lleva por título *Ángel Ferrant: Profesor de Vanguardia* (2007). Por otra parte, una interesante selección de los escritos de Ferrant fue publicada en la obra de D. Javier Arnaldo y Dña. Olga Fernández *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (1997).

metodologías didácticas se consideraba un medio idóneo para contribuir a la modernización del país y lograr las aspiraciones europeístas que habían propugnado grupos intelectuales como los institucionistas y los regeneracionistas<sup>2</sup>.

La solicitud de pensión en el extranjero redactada por Ferrant no tendría mayor interés de no estar acompañada por un completo dossier fotográfico en el que se retratan obras realizadas por sus alumnos<sup>3</sup>. Las imágenes, tomadas por el profesor, muestran trabajos de bulto redondo y de relieve, la mayoría realizados directamente a partir de modelos del natural, aunque también se detectan copias de modelos clásicos. Se caracterizan por un tratamiento sintético del volumen, un acusado desentendimiento de las texturas, y, en algunos casos, por una marcada tendencia a la estilización de las formas. Los motivos son animales de asombroso y conciso naturalismo, figuras vegetales con reminiscencias modernistas en las que se aprecia una intención decorativa o, en menor número, figuras humanas de inspiración clasicista (fig. 1).



Fig.1. Trabajo directo del natural realizado por un alumno de Ferrant.

---

<sup>2</sup> Otras iniciativas de la Junta para la Ampliación de Estudios fueron la fundación de la célebre Residencia de Estudiantes y la creación de un patronato de estudiantes españoles en el extranjero y de extranjeros en España.

<sup>3</sup> CSIC. FERRANT, A. (1927). Archivo JAE, expediente 54-258 y F-32. Solicitud de D. Ángel Ferrant Vázquez de una beca a la Junta para la Ampliación de Estudios. Correspondencia.

La estancia de Ángel Ferrant en Viena se inició el seis de octubre de 1927. Las impresiones que le produjo la institución académica que visitaba son conocidas a través de la correspondencia que el artista mantuvo con Gonzalo Jiménez de la Espada, uno de los intelectuales regeneracionistas que por entonces desempeñaban su actividad en la Junta para la Ampliación de Estudios. Dichas cartas hay que enmarcarlas en la categoría de informes personales sobre su estancia; el tipo de documentación que era necesario remitir a la institución como certificación del buen aprovechamiento de la beca concedida<sup>4</sup>. A través de la lectura de estos textos, no es exagerado afirmar que Ferrant quedó francamente impresionado por el funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios de Viena. Ello, además, tuvo hondas repercusiones en la forma en la que planteó sus clases de modelado y vaciado a su vuelta a España. Prueba de este cambio es la nueva tipología de los ejercicios que sus alumnos comienzan a desarrollar a partir de ese momento: esculturas de bulto redondo y relieves en los que se aprecia la deformación como recurso expresivo y en los que, incluso, se llega a la abstracción (fig. 2). La cuestión del «antes» y el «después» de la pensión de Ferrant en Viena constituye un hecho irrefutable a la luz de los productos de la clase de modelado del escultor y así ha sido demostrado a través de diversos artículos de notables investigadores en la didáctica ferrantiana (Arnaldo, 2002, y Asenjo, 2004).

No obstante, aún cabe indagar cuáles fueron los métodos, técnicas y ejercicios concretos que el artista observó durante su estancia en la capital austriaca, así como definir los préstamos didácticos derivados de los estrechos contactos que mantuvo con algunos profesores. En definitiva, queda por averiguar qué fue lo que vio en la Escuela de Artes y Oficios de Viena que tanto le



Fig. 2. Modelado en arcilla hueca realizado por un alumno de Ferrant. Curso 1927/1928.

---

<sup>4</sup> Íbid.

impresionó y que imprimió un nuevo rumbo tanto al trabajo con sus alumnos, como a los textos didácticos posteriores a 1927 <sup>5</sup>.

## 2. La Escuela de Artes y Oficios de Viena

La *Kunstgewerbeschule* constituía una institución educativa muy distinta de las escuelas de artes y oficios españolas. El modelo de la institución austriaca derivaba del ejemplo inglés de la *School of Design*, centro fundado en 1845 cuya principal novedad era que estaba asociado a un museo, el de *South Kensington*, especializado en artes decorativas. Dicho museo, origen del actual Victoria y Alberto, tenía como misión reunir y exhibir las mejores colecciones de objetos del pasado, proporcionando así ejemplos visibles de la orientación estética que debía tomar la producción industrial inglesa. Mediante la muestra permanente de una escogida colección, albergada en un museo específicamente creado para su exhibición, se pretendía promover una educación del gusto entre los artistas y artesanos implicados en la producción de bienes de consumo y, por primera vez, proporcionar unos modelos de referencia a la ingente masa de población potencialmente consumidora de tales bienes.

Siguiendo el ejemplo británico, en Viena se estableció, en el año 1864, el *Oesterreichisches Museum fur Kunst und Industrie*, o Museo Austriaco de Arte e Industria, fundado y dirigido por el historiador del arte Rudolf von Eitelberger. En 1867, y por iniciativa del propio Eitelberger, al museo se adhirió la *Kunstgewerbeschule*, o Escuela de Artes y Oficios. El señorial edificio que alberga la escuela, que aún hoy desarrolla su labor, fue proyectado por el arquitecto Heinrich von Ferstel, siendo construido entre 1875 y 1877 en las proximidades de su museo de referencia. Junto a la Escuela de Diseño británica, La Escuela de Artes y Oficios de Viena era el único centro educativo asociado a un museo de artes decorativas que existía en Europa. De hecho, estaba desligada de las academias de corte clásico, y, como en el caso inglés, se trataba de un organismo de nueva creación. Las aspiraciones de la institución educativa estaban dirigidas a la formación de profesionales altamente competitivos al servicio de las factorías y los talleres de creación. Es decir, académicamente, se estaba

---

<sup>5</sup> Entre los textos didácticos de Ferrant destaca su propuesta para la renovación de la enseñanza artística contenida en *Diseño de una configuración escolar* (1931), que puede leerse en la recopilación de D. Javier Arnaldo y Dña. Olga Fernández *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (1997). También resulta sumamente interesante el escrito denominado *Cursillo para profesores impartido en Barcelona* (1933), así como la reflexión teórica desarrollada en *La escultura, dibujo en el espacio* (1936) y en *Proporción y composición* (1936). Los tres últimos textos mencionados se hallan inéditos, por lo que las correspondientes referencias harán mención a los títulos que les dio el autor, con el fin de facilitar al lector la posible localización de los manuscritos originales en el Archivo Ferrant.

favoreciendo la formación de artesanos-diseñadores: trabajadores conocedores de las técnicas productivas y, además, capaces de idear sus propios modelos de objetos susceptibles de ser reproducidos en series limitadas. Obviamente, la transición de la *Kunstgewerbeschule* hacia un sistema de enseñanza distinto del tradicional fue lenta y no estuvo exenta de dificultades. La organización académica respondió en los primeros años a la tradicional división en las disciplinas clásicas de la formación en bellas artes. De este modo, existía una Escuela Técnica de Arquitectura, una Escuela Técnica de Escultura, una Escuela Técnica de Dibujo y Pintura de Objetos Figurativos y una Escuela de Dibujo y Pintura de Objetos Ornamentales (Smola, 1993). También se creó una sección de preparación para los nuevos alumnos, el llamado Departamento General, cuya actividad tendría gran repercusión en el funcionamiento general del centro.

Inicialmente, la escuela basó su método de enseñanza en el estudio de las obras de arte del pasado consagradas por la historia como modelos a imitar. Como puede observarse por la concepción general de los planes de estudio, existían dos líneas principales de trabajo: una línea figurativa y otra ornamental. Esta última poseía interés por la importancia de la decoración añadida en los objetos de uso cotidiano y por su presencia en la propia arquitectura de fines de siglo. El dibujo, materia teórica fundamental en todos los planes de estudio, se basaba en la asimilación de tales modelos, en la práctica del desnudo y en la creación gráfica de motivos florales. Sorprendentemente, a pesar de los deseos de cambio motivados por la aspiración de lograr la formación académica de diseñadores, la práctica correspondiente a los oficios directamente vinculados con el sector industrial se impulsó casi una década más tarde de la fundación de la escuela. Así, hasta el año 1876 no se produjo la implantación de talleres específicos en los que los alumnos podían ejecutar sus propios diseños. Estos talleres estaban atendidos por maestros expertos en cada uno de los procedimientos de manufactura industrial.

El carácter vanguardista que adquirió la *Kunstgewerbeschule* en el primer cuarto del siglo xx se debió a su estrecho contacto con la corriente artística renovadora conocida como Secesión Vienesa<sup>6</sup>. Dos directores excepcionales de la Escuela de Artes y Oficios,

---

<sup>6</sup> Los miembros de la secesión de Viena se asociaron en el año 1897, siendo su primer presidente Gustav Klimt (estudiante de la *Kunstgewerbeschule* entre 1867 y 1883). El principal propósito de la agrupación fue el de hacer frente al carácter conservador de la Asociación de Artistas de la ciudad, que arbitra el sistema de exposiciones haciendo perdurar un estilo retardatario. Los secesionistas difundieron en Viena manifestaciones artísticas como los grabados japoneses (1900), los diseños de la Escuela de Glasgow (1900), o las creaciones del Impresionismo y el Postimpresionismo francés (1903). En 1905 empezaron las primeras tensiones entre los miembros del grupo, lo que provocó la dimisión de Gustav Klimt, Josef Hoffman, Koloman Moser y Alfred Roller, entre otros, y un descenso en el interés de las exposiciones (Smola, 1993).

Felicien von Myrbach y Alfred Roller, formaron parte de este grupo, actuando como catalizadores del cambio en el seno del centro educativo. Así, a finales de los años veinte, la *Kunstgewerbeschule* se convirtió en una de las escuelas más progresistas de Europa, precursora en varios aspectos de los métodos aplicados en la *Bauhaus*<sup>7</sup>. La brillantez que exhibieron sus creaciones en las exposiciones internacionales, así como el prestigio como artistas y docentes de muchos de sus profesores, debieron de actuar como un imán para el inquieto Ángel Ferrant.

El periodo como director de Felicien von Myrbach se inició en el año 1899. Este artista había sido miembro fundador de la Secesión y además contaba con el apoyo político del entonces ministro de educación Wilhem von Hartel, gran admirador de la corriente artística secesionista. Tales circunstancias propiciaron la contratación de una magnífica plantilla de profesores, todos ellos proclives a la introducción de las inquietudes artísticas emergentes. La dirección de Felicien von Myrbach, generó, por tanto, una decidida oposición al clasicismo académico. Entre los profesores contratados destacan los nombres de Josef Hoffmann como director de la Escuela Técnica de Arquitectura (1899-1936), Arthur Strasser como director de la Escuela Técnica de Escultura (1899-1919), Koloman Moser como director de la Escuela Técnica de Dibujo Decorativo y Pintura (1899-1918), Alfred Roller como director del Departamento General de Dibujo Figurativo (1900-1903), Carl Anton Czeschka como director del Departamento General de Dibujo Ornamental (1902-1905) y más tarde como director de la Escuela Técnica de Dibujo y Pintura, organismo de grabado (1905-1907), y Franz Metzner como director del Departamento General, clase de modelado (1903-1906). En el año 1901 se creó un departamento relacionado con las artes de la escritura y la edición, que fue dirigido por el profesor Rudolf von Larisch (1901-1930). Todos estos docentes desarrollaron, además de una importante labor didáctica, una interesante carrera artística (Smola, 1993).

En consonancia con los ideales secesionistas, el sistema de enseñanza que se impuso en la escuela permitía, e incluso trataba de favorecer, la expresión del genio individual. Los alumnos no se veían en la necesidad de ceñirse a los referentes clásicos y, por este motivo, los trabajos de copia fueron perdiendo importancia. Pese a que dicha actividad no fue suprimida, se intentó promover una observación más analítica de los modelos, fomentado su reproducción desde un punto de vista constructivo y no meramente mecánico, como simple ejercicio de virtuosismo. En definitiva, se trataba

---

<sup>7</sup> La fundación de la *Bauhaus* es más de medio siglo posterior a la de la Escuela de Artes y Oficios de Viena. Su historia comprende tres etapas, determinadas en función de las distintas sedes que poseyó: Weimar, desde 1919 hasta 1925, Dessau, entre 1925 y 1932, y Berlín, entre 1932 y 1933.

de una visión integradora y analítica de la tradición, con la que intentaban ahuyentarse los fantasmas de la emulación, así como mitigar la presión constante de los modelos ideales. Mediante la enseñanza se pretendía una interiorización de los principios compositivos que regían la producción clásica, más que la asimilación superficial de sus motivos característicos. El cambio de ideología fue muy acusado en el dibujo, que derivó lentamente hacia una disciplina en la que se propiciaba un estudio profundo del cuerpo humano, de los seres y movimientos de la naturaleza y de las relaciones compositivas entre los distintos elementos de las representaciones.

El papel de los modelos tradicionales en el aprendizaje también fue motivo de honda preocupación para Ferrant. El siguiente párrafo expresa con claridad su inquietud:

*«Abriéndolo por la mitad es como hemos empezado el libro de la vida. De ese modo es difícil enterarse de su argumento; pero así es como nos enseñaron a leer y así es como aprendieron los que nos enseñaron. Por eso hemos llegado a un punto en el que se nos muestra lo clásico y dudamos mucho de que lo que se nos muestra como tal, sea lo clásico. Lo clásico habremos también de descubrirlo» (Proporción y composición, 1936).*

Además, de manera sutil, se introdujo en la escuela otra línea de trabajo absolutamente innovadora. Consistía en favorecer la expresión genuina de cada individuo, al margen de las obras consagradas por la Historia del Arte o del estudio analítico de la naturaleza. Su defensor más importante fue el pionero de la didáctica artística para niños y jóvenes Franz Cizek, que a partir de 1903, y también por invitación de Felicien von Myrbach, comenzó a impartir la llamada «Clase de Arte Juvenil». Dicha clase estaba dirigida a los escolares de la ciudad de Viena. Las espontáneas creaciones de los niños, por entonces manifestaciones marginales casi enteramente desconocidas, contribuyeron a fomentar un interés por el universo infantil que vino a refrescar el panorama artístico y los principios metodológicos de la Escuela de Artes y Oficios. En este contexto, se popularizó la idea de que para que el genio individual pudiese desarrollarse, debían respetarse los rasgos inherentes a la expresión plástica de cada alumno, por torpes o primitivas que fuesen sus manifestaciones iniciales.

En cuanto al trabajo de taller, se introdujo otra novedad importante. Con objeto aunar el aprendizaje de los procesos productivos industriales con los principios del diseño, se implantó un sistema de tutela de doble vía. De este modo, los alumnos debían rendir cuentas de la calidad técnica de sus trabajos al maestro especialista del taller, mientras que las cualidades formales de los diseños eran juzgadas por los responsables de cada una de las disciplinas artísticas. Este sistema, que dio como resultado un significativo aumento de la calidad de los productos de la escuela, sería adoptado por la *Bauhaus*.



La línea de modernidad instaurada en la etapa de von Myrbach se acentuó cuando Alfred Roller asumió la dirección en el año 1909. Como se ha dicho, el prestigioso arquitecto había estado vinculado como profesor a la Escuela de Artes y Oficios los tres primeros años del siglo xx<sup>8</sup>. Significativamente, las labores de subdirección fueron asumidas por otro arquitecto, Josef Hoffmann, mientras que el apoyo político vino de la mano del ministro Michael Hainisch.

La gestión de Roller fue acompañada de una nueva serie de contrataciones en la plantilla docente. Entre ellas deben destacarse las de Berthold Löffler como director del Departamento General de Dibujo Ornamental (1909-1935), Michael Powolny como director del importante taller de cerámica (1909-1932) y taller de talla y pulimento de vidrio (¿?), Oskar Strnad como director del Departamento General de Morfología (1910-1919) y también como director de la asignatura de arquitectura (1914-1935) y, en el campo de la escultura, Anton Hanak como director de la asignatura (1913-1932).

Es evidente que con el paso del tiempo la estructura del plan de estudios fue haciéndose más compleja. Se produjo una diversificación de los talleres y, consiguientemente, ello tuvo repercusión en el tipo de objetos que se producían en la escuela. De este modo, además de las disciplinas de arquitectura, pintura, escultura y dibujo figurativo y ornamental, se ofertaban otras directamente relacionadas con el arte industrial o con las técnicas artesanales tradicionales. Una de ellas era la cerámica, que alcanzó un nivel notable, y cuyos productos iban desde la producción de recipientes realizados con la técnica más rudimentaria, hasta la elaboración de delicadas figurillas, completas decoraciones cerámicas para interiores, elementos arquitectónicos o diseños para manufacturas de porcelana. El trabajo en cristal también tuvo una gran proyección, produciéndose depuradas piezas de cristal soplado, otras verdaderamente sofisticadas debido a la profusa decoración grabada y hasta vidrieras de moderna concepción formal. Asimismo, tuvo gran importancia el trabajo en metal, que abarcaba desde la fabricación de recipientes de toda clase, hasta la producción de piezas de joyería. El diseño de muebles de líneas sencillas y funcionales, carentes de decoración, también tuvo un gran interés. No menos importante fue el trabajo textil, que abarcaba el diseño de moda femenina, de tejidos, la producción de tapicerías para el hogar y el bordado. Por último, tampoco hay que olvidar los avances de la escuela en el campo de las artes relacionadas con la publicidad gráfica y el libro, lo que afectaba principalmente a la composición y a la creación de tipos.

---

<sup>8</sup> En 1903, Alfred Roller abandonó la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Viena para dedicarse por completo al diseño de los decorados y vestuario de la Ópera Real e Imperial de la Corte, en colaboración con el músico Gustav Malher (Smola, 1993).

A esta heterogeneidad de objetos ha de añadirse, además, un verdadero eclecticismo de tendencias, ya que la variedad creativa se impuso paulatinamente como uno de los ideales de la *Kunstgewerbeschule*. En líneas generales, todas las piezas tenían como premisas fundamentales de su diseño la nobleza de materiales y la adaptación al fin para el que eran concebidas, pero el estilo formal difería mucho según los diseñadores, oscilando entre la estricta austeridad lineal, carente de decoración, y la más desbordante fantasía ornamental. De hecho, la decoración, cuestionada a principios de siglo, fue imponiéndose lentamente, siendo admirada cuando se entendía que estaba al servicio de la forma general de los diseños y no entraba en competencia con ella. En la escuela se distinguían dos tipos de ornamento: el ornamento intrínseco, que se consideraba propio del pasado y que tenía su origen en la idea humana del cosmos, y el ornamento extrínseco, que constituía la corriente decorativa moderna y que estaba inspirado en los estímulos externos que afectaban a los sentidos (Rochowanski, 1930).

En todo caso, cualquiera que fuese la orientación formal de la creación, se pretendía una ligazón de la actividad productiva con los intereses del propio sujeto que la desarrollaba. El mantenimiento del vínculo emocional del estudiante con sus creaciones no siempre era posible, ya que, en ocasiones, una vez plasmado el diseño, éste se materializaba en talleres externos. Por este motivo, el centro mantenía una estrecha colaboración con industrias y talleres de la ciudad que contaban con un gran reconocimiento. Así pues, el artesano diseñador podía elaborar sus propias creaciones, o, simplemente, proporcionaba los diseños a talleres ajenos, lo que supuso la creación de un auténtico tejido productivo de artículos de lujo<sup>9</sup>. En definitiva, el objetivo de la Escuela de Artes y Oficios de Viena era ofertar una variedad infinita de diseños de cuidada concepción formal y cubrir con ellos todo el espectro de bienes de consumo. Había una clara intención comercial en su actividad, pero, además, existía un factor que trascendía la mera cuestión económica; la escuela pretendía proyectar un estilo de vida en el que imperaba un nuevo gusto, una fascinación por lo moderno y exclusivo, a pesar de su producción seriada. Dicho gusto afectaba a todas las manifestaciones estéticas, desde la órbita del arte más excelso hasta la esfera de lo doméstico. La arquitectura, como ciencia primordial para el desarrollo del resto de las artes, proporcionaba los espacios adecuados en los que insertar las nuevas creaciones de objetos útiles y bellos que habían de fundirse con los elegantes ambientes en un todo armonioso, revelador del espíritu del nuevo siglo. En consecuencia, buena parte del trabajo realizado en

---

<sup>9</sup> La colaboración de la *Kunstgewerbeschule* con la fábrica de porcelana de Augarten, con los talleres de cristal de Birmeni, o con el taller de muebles Thonet son buenos ejemplos de las fructíferas asociaciones que se producían entre la institución educativa y talleres especializados de Viena, cuyos productos se convirtieron en marcas de éxito (Rochowanski, 1930).

la escuela servía para definir proyectos arquitectónicos, exhaustivamente detallados y complementados por refinadas decoraciones de interiores (fig.3). Muchos de ellos estaban dirigidos a la vivienda de clase alta, lo que implicaba la consabida variedad en la tipología de los objetos diseñados y también unas restricciones en la escala de las piezas meramente decorativas. La dirección de la Escuela de Artes y Oficios por parte de un arquitecto contribuyó a potenciar esa línea de trabajo y la sede de la propia escuela se convirtió en un modelo de arquitectura funcional, abierta al público y ceñida a criterios de exhibición museográfica (fig. 4).



Fig. 3. Diseño y decoración interior de una vivienda.

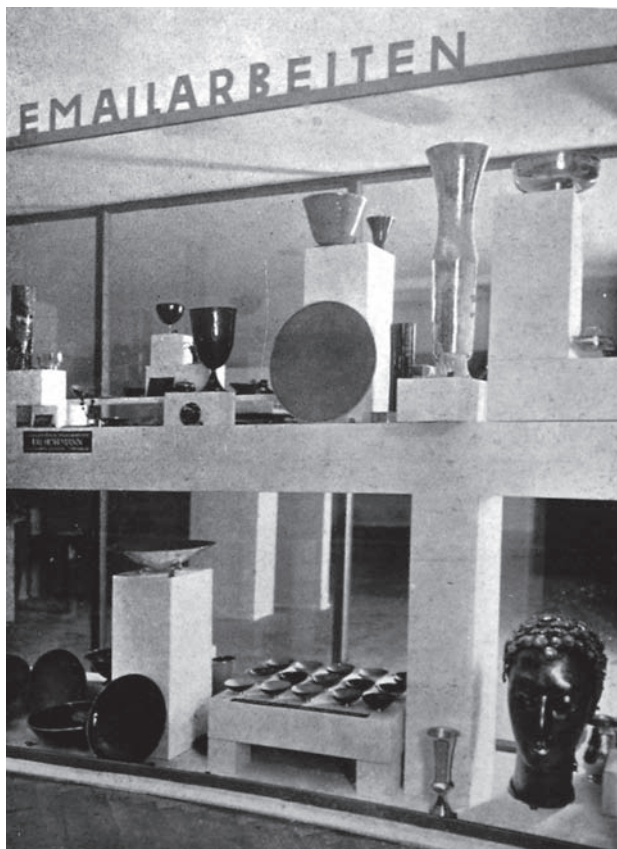


Fig.4. Instalaciones de la *Kunstgewerbeschule*.

Significativamente, tras la estancia de Ángel Ferrant en Viena, el escultor empieza a reivindicar en sus escritos mayor conexión entre el arte producido en las escuelas de artes y oficios y la sociedad, amén de defender la belleza de lo útil. Por este motivo, en su propuesta de renovación de las instituciones dedicadas a la enseñanza artística en España, solicita: «*Locales limpios y luminosos. Sin material uniforme. Vitrinas a la calle, destinadas, bien a la exhibición de trabajos escolares, bien a la propaganda de la escuela*» (*Diseño de una configuración escolar*, 1932). Indudablemente, el ideal venía definido por las instalaciones de Viena.

Pero las novedades en la *Kunstgewerbeschule* no se limitaron a la proyección social del centro y al incremento y diversificación de su producción, sino que el cambio más importante que introdujo la gestión de Alfred Roller fue de orden metodológico.

Los modernos presupuestos didácticos perfilados por el análisis de formas y, especialmente, por la corriente autoexpresiva, fueron llevados hasta el extremo. Según Roller, la enseñanza no debía ceñirse a un método único, sino que el profesor debía procurar adaptarse a las capacidades y a la tendencia expresiva natural de cada uno de los estudiantes. El ideal era una enseñanza individualizada que debía partir de lo personal. Ello implicaba que el docente únicamente debía proporcionar a los alumnos una sutil guía en los momentos de necesidad, para no afectar a la variedad de resultados creativos. En cierto modo, el profesor tenía que permanecer invisible. El periodo inicial, que los estudiantes cursaban en el Departamento General, era especialmente sensible, y debía contemplarse como una fase vital de conocimiento de las propias tendencias expresivas. La escuela era concebida como una «estructura viva», integrada por distintos organismos:

*«...primero, los niños muy pequeños con su misterioso lenguaje de signos; después los niños mayores con sus composiciones de color y su sentido de asombro; más tarde la percepción de la naturaleza y su constitución; el sentido de la belleza, que encuentra salida en la fina escritura; el estudio de los materiales y la apreciación de los valores relativos; la adaptación y transmutación al mundo en el que vivimos; y para coronarlo; las artes plásticas y el molde habitacional»* (Rochowanski, 1930, pág. 26).

Obviamente, semejante declaración de principios supone ya una diferencia radical respecto de la enseñanza tradicional. Se partía de la expresión genuina de cada individuo, respetando las curiosas manifestaciones infantiles, para acometer más tarde un estudio profundo de la naturaleza, procurando el análisis sistemático de la forma como valor absoluto, capaz de encarnar los valores de funcionalidad y de acomodarse a las intenciones expresivas de su creador. Asimismo, se desarrollaba un aprendizaje práctico a través del uso de distintos materiales, y, seguidamente, se acometía el diseño artístico de objetos y, en última instancia, de espacios. Como vemos, la infancia era considerada un punto de partida para la creación, entendiéndose como una etapa vital con una fuerte repercusión para el artista adulto. Aunque, a diferencia de la *Bauhaus*, el personal de la Escuela de Artes y Oficios de Viena nunca constituyó una comunidad integrada por familias, lo cierto es que en la escuela se impartía la Clase de Arte Juvenil, se potenció el diseño de habitaciones adaptadas a las necesidades específicas de los niños y se estimuló la creación de juguetes. Sabemos, además, que Ángel Ferrant quedó tan impresionado por los juegos de la escuela vienesa que adquirió diversos productos de este tipo<sup>10</sup>. La configuración de los mismos según las más modernas orientaciones pedagógicas implicaba la utilización de formas y volúmenes básicos, colores lisos y,

<sup>10</sup> Lamentablemente, este material no ha sido localizado, por lo que únicamente podemos hacernos una idea a partir de documentación de la época.

en general, la huida de un acabado excesivamente detallista que pudiese anular la proyección imaginativa del niño sobre el objeto, al conferir a éste un significado cerrado. Dentro de los diseños de juegos producidos en la escuela, destacaban los muñecos de rapo, los muñecos de madera torneada, rígidos o articulados, y los juegos de bloques de madera inspirados por los dones del pedagogo Fröbel. Las tentativas de Ángel Ferrant de producir su propio material lúdico estarían imbuidas del mismo sentido constructivo característico de los juegos de bloques<sup>11</sup>.

Sin duda, el profesor español apreciaba las importantes novedades que, a nivel organizativo y metodológico, posicionaban a la Escuela de Artes y Oficios de Viena, bajo la dirección de Alfred Roller, como un centro académico extraordinariamente progresista. Buena prueba de ello son las influencias que se detectan en su pensamiento y en su actividad didáctica con posterioridad al disfrute de la beca, algunas de ellas ya señaladas. Sin embargo, lo que más destacaba el escultor en su correspondencia era la calidad del profesorado:

*«He podido apreciar en mis visitas a Kunstgewerbeschule, que los resultados de un organismo de esta índole no se deben, en rigor, a la redacción de un reglamento, ni aún a la más elevada particularidad de disponer de un buen programa pedagógico. Por lo que hasta ahora he visto —y he visto bastante— me confirmo en que, lo que mas importa, es la calidad en sí de cada profesor, por lo cual, he preferido atender más bien al conocimiento de personalidades que al conjunto orgánico de los centros que visité»* (Distribución del tiempo en el segundo mes de pensionado, 1927)<sup>12</sup>.

De estas personalidades que Ferrant conoció destacan dos nombres: el citado, y ya célebre en la época, Franz Cizek, y el hoy prácticamente desconocido Eugen Steinhof<sup>13</sup>. El primero de ellos impartía asignaturas que tenían un carácter transversal en el conjunto de estudios que podían seguirse en la escuela, mientras que el segundo se hacía cargo, junto con Anton Hanak, de las clases de escultura, perteneciendo a la misma especialidad didáctica que el profesor español.

---

<sup>11</sup> Ángel Ferrant diseñó dos tipos de material didáctico: los denominados *Arsintes* (1935), una especie de rompecabezas integrados por infinidad de piezas susceptibles de convertirse en motivos figurativos mediante la asociación de unas con otras, y el llamado *Muñeco Estereotómico* (1940), un maniquí articulado capaz de adoptar las más variadas poses.

<sup>12</sup> CSIC. FERRANT, A. (1927). Archivo JAE, expediente 54-258 y F-32. Solicitud de D. Ángel Ferrant Vázquez de una beca a la Junta para la Ampliación de Estudios. Correspondencia.

<sup>13</sup> Además, en su correspondencia con Espada, el escultor cita a otras personalidades, como el propio Alfred Roller, Rudolf von Larisch, Josef Hoffmann, Berthold Löffler, Wilhelm Müller-Hoffman, Michael Powolny, y Anton Hanak, (Íbid). No, obstante, la documentación consultada no aporta nada significativo de las clases de estos profesores, centrándose en la actividad de Cizek y Steinhof.



### 3. El profesor Franz Cizek

Franz Cizek poseía una formación artística academicista y había descubierto el dibujo infantil en su juventud, de manera absolutamente casual<sup>14</sup>. A raíz de este hallazgo, quedó tan fascinado por las manifestaciones gráficas espontáneas de los niños que consagró su vida a la enseñanza de sus alumnos infantiles. En el momento en el que Ferrant visitó la *Kunstgewerbeschule* era un profesor reconocido internacionalmente. Buena prueba de su éxito era que su libro de 1914, *Papier-Schneide-und Klearbeiten*, que mostraba los trabajos en papel cortado realizados por sus alumnos, se traducían al inglés en el mismo año en el que Ferrant visitaba la escuela. Además, el profesor se había dado a conocer en el extranjero a través de multitud de eventos en los que expuso el deslumbrante trabajo producido bajo su tutela<sup>15</sup>.

Las clases dirigidas a los niños en la sede de la *Kunstgewerbeschule* llegaron a institucionalizarse en la asignatura que se conocía como Clase de Arte Juvenil, a la que Ferrant se refiere en sus escritos como «Instrucción Artística» o «Arte Primario». A partir de 1906, Franz Cizek comenzó a impartir la asignatura de Dibujo Ornamental y desde 1911 asumió la de Teoría de las Formas Ornamentales. El profesor trabajaría en la *Kunstgewerbeschule* hasta 1937. A su muerte, en 1946, legó más de noventa mil documentos de su autoría y también debidos a sus alumnos. Hoy día, se conservan en el *Historisches Museum der Stadt* y en la *Stadtbibliothek* de Viena (Arnaldo, 2002).

En opinión de Ferrant, la asignatura más importante impartida en la Escuela de Artes y Oficios era la de Teoría de las Formas. Dicha materia tenía su apoyo teórico en la consideración diferenciada de cada una de las etapas de la Historia del Arte. Así, a cada uno de los grandes periodos, el profesor Cizek le atribuía una característica general

<sup>14</sup> Franz Cizek nació en el año 1865 en Leitmeritz, en Bohemia. A los diecinueve años se marchó a Viena para iniciar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Su descubrimiento del dibujo infantil data, precisamente, de su época de estudiante, cuando se alojaba en la casa de un carpintero que tenía tres hijos pequeños. La observación de sus dibujos y de las pintadas hechas por otros niños como parte de sus juegos en la calle, le llevó a sospechar la importancia que la actividad de dibujar poseía en la infancia. Sus experimentos pedagógicos databan de 1897, año en el que tras una breve experiencia como profesor de dibujo en una escuela pública, Cizek abrió su propia escuela de arte. El carácter privado de la institución le permitió desarrollar plenamente su metodología didáctica. La primera redacción del programa del centro fue una declaración directa de sus intenciones. Según Viola, dicho programa educativo consistía en una simple frase: «Dejar a los niños crecer, desarrollarse y madurar» (Viola, 1936, pág. 13). Obviamente, hubo de volver a redactarlo para obtener el permiso correspondiente por parte de las autoridades educativas (ibid.).

<sup>15</sup> En 1908 había participado en el tercer Congreso Internacional de Enseñanza Artística, celebrado en Londres, en 1912 en el Congreso de Educación Artística de Dresde, en 1914 en una exposición en Colonia, en 1920 en Munich y en 1923 en Holanda. En Viena realizaría exposiciones en los años 1920, 1921 y 1924. Incluso llegó a participar en la Exposición de Artes Aplicadas de París de 1925.

determinada, susceptible de ser desarrollada a partir de sus enseñanzas. El sistema tuvo la bondad de ir incorporando a su corpus teórico-práctico toda una serie de ideas y recursos tomados de las Vanguardias. Gran parte de la inspiración para la realización de los diseños decorativos derivaba del estudio del ritmo en el arte moderno, basado, a su vez, en el dinamismo de la vida urbana y de los nuevos medios de transporte. Este nuevo referente era familiar en la escuela, especialmente en las asignaturas gráficas. Sin duda, lo más interesante en el planteamiento de la asignatura era el enfoque que permitía incluir la

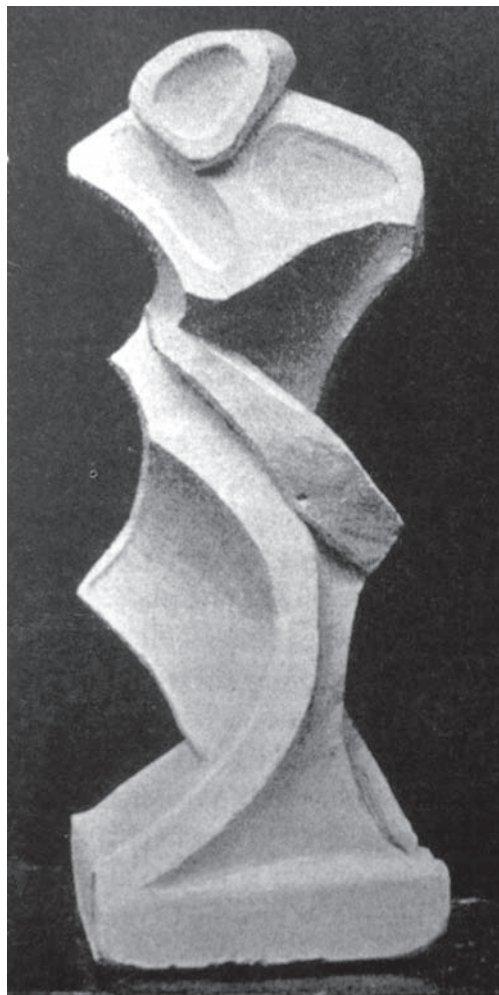


Fig.5. Talla en escayola de un alumno de Cizek. Hacia 1922.

Historia del Arte en el plan de estudios, sin proponer la imitación como pauta de aprendizaje. La contemplación de los modelos proporcionados por el pasado se producía bajo una nueva óptica que trataba de desvelar la estructura compositiva de las obras y sus consiguientes valores expresivos. Muy probablemente nos encontremos ante el primer caso de didáctica especializada para jóvenes que conscientemente tomaba elementos de las experiencias artísticas pasadas y contemporáneas y que estaba dirigida a la autoexpresión. En los ejercicios propuestos a los alumnos por Cizek, se comprueba que la composición desempeñaba un papel fundamental, tanto en las obras que reinterpretaban temas clásicos (fig. 5), como en aquéllas en las que el alumno llegaba a prescindir del tema para plasmar únicamente sensaciones formales. Con objeto de lograr la máxima expresividad individual, se alentaba un uso creativo de los materiales (fig. 6).

En cuanto a la Clase de Arte Juvenil, ésta estaba abierta a los colegiales de Viena en horario de fin de semana. El rango de edad era muy amplio, desde los cinco a los catorce años, y



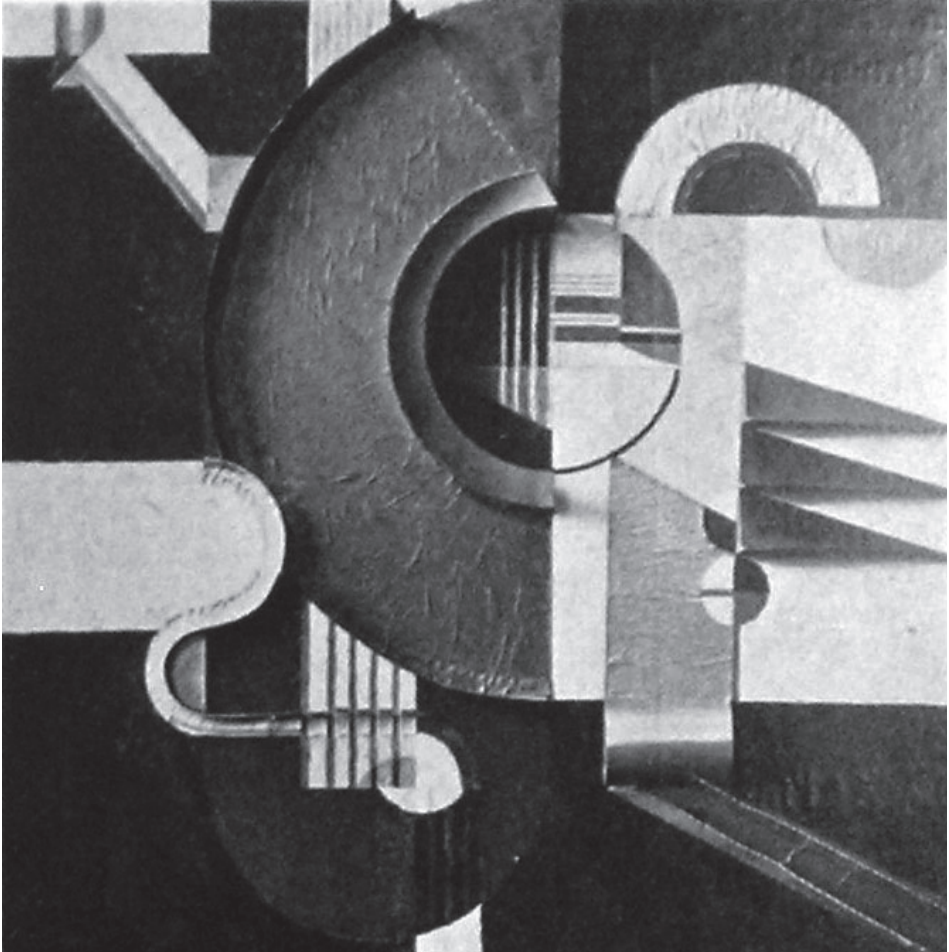


Fig.6. Trabajo de composición de un alumno de Cizek.

no existía ningún tipo de selección previa, aunque los niños y niñas menos interesados iban abandonando la actividad de manera natural. Los pequeños alumnos estaban divididos en dos grupos, constituidos más en función del grado de desarrollo expresivo que de la edad de los integrantes. En consonancia con el ideario de la escuela y con las convicciones didácticas de Alfred Roller, el método de enseñanza de Cizek les aportaba sólo los conocimientos que no podían corromper la ingenuidad del arte auténticamente infantil. Según el testimonio del propio Cizek, los estudiantes por cuyo trabajo plástico sentía preferencia eran los niños de entre tres y siete años, o aquellos que, por su entorno social, habían permanecido más apartados de la cultura de las imágenes.

Los talleres de los niños constituían una especie de microcosmos dentro de la Escuela de Artes y Oficios. La propia decoración del aula trataba de ser acogedora y sugerente. Los trabajos cubrían gran parte de las paredes, con lo que la crítica se realizaba de manera espontánea (fig. 7). Muchos de los ejercicios propuestos en clase utilizaban procedimientos muy simples, como el recorte de papel que tanta admiración internacional produjo (Cizek, 1927). Además se practicaban otras muchas técnicas: la pintura con temple, con témpera o con acuarela, el dibujo a lapicero o a pluma, el linograbado, la xilografía, el aguafuerte o la litografía, el modelado en arcilla o escayola, el tallado en madera y la construcción de maquetas (Viola, 1936). La convicción de Cizek de que todo alumno poseía la capacidad de expresarse si encontraba el medio apropiado para hacerlo, conllevaba la práctica de actividades tan domésticas como el bordado, que libremente interpretado por los niños arrojaba resultados de una ingenuidad cautivadora (fig. 8). En el taller no existía una enseñanza reglada de la técnica; las técnicas y materiales eran seleccionadas por los pequeños, y aunque el profesor se declaraba reacio a un desarrollo exagerado de la habilidad manual, la contemplación de algunos resultados puede arrojar dudas sobre la adquisición espontánea de determinadas destrezas (fig. 9). Con frecuencia, los niños realizaban tareas por su



Fig.7. Alumnos de la Clase de Arte Juvenil.

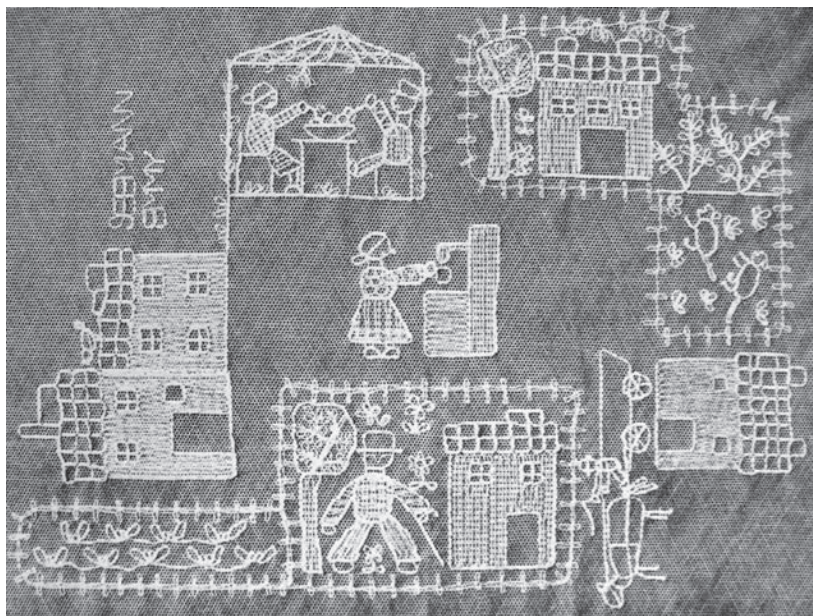


Fig.8. Bordado elaborado por una niña de catorce años.



Fig.9. Silueta realizada por una niña de catorce años.

cuenta. Habitualmente, el trabajo se ejecutaba de forma individual, pero de cuando en cuando, se llevaban a cabo proyectos más ambiciosos de forma colectiva. El educador también era partidario de la música rítmica como acompañamiento estimulante de la actividad plástica creativa, por lo que el gramófono de la clase era puesto en funcionamiento con el fin de crear estados de ánimo propiciatorios del trabajo artístico (Viola, 1936).

La fascinación de Ángel Ferrant por el dibujo infantil supone un punto de coincidencia con los intereses de Franz Cizek. La profunda atracción de ambos por las manifestaciones plásticas de los niños les llevó a crear interesantes colecciones de arte infantil. Además, los dos tenían preferencia por las expresiones más primitivas, aquellas correspondientes a los niños de menor edad o aquellas realizadas por niños no influidos por el arte gráfico adulto. Pero además, ambos poseían la profunda convicción de que la enseñanza artística debía partir del sustrato inherente al individuo, exclusivo y único de su carácter. Por ello era vital lograr que el alumno mantuviera un vínculo con la actitud lúdica e imaginativa propia de la infancia, interviniendo únicamente en los momentos críticos para no desvirtuar su personalidad expresiva. Las siguientes palabras pertenecen a Ferrant. Con ellas anima a un grupo de profesores asistentes a un cursillo:

*«Veamos si existen en vosotros residuos espirituales de la niñez, que es lo que busco, lo que quisiera encontrar y lo que os deseo. Ahora, ánimo, y a jugar, porque es un juego y no un trabajo lo que se os pide, y un juego no se concibe sin el entusiasmo» (Cursillo para profesores impartido en Barcelona, 1933).*

## 4. El profesor Eugen Steinhof

Otro de los puntos de interés de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios fueron las clases de escultura. En 1927 el profesor titular del departamento era Anton Hanak. Sin embargo, Ferrant sintió más afinidad con el profesor Eugen Steinhof. Entre Hanak y Steinhof existió una clara oposición, debida principalmente a su diferente concepción de la enseñanza.

Las clases de Anton Hanak, que había iniciado su trabajo en la Escuela de Artes y Oficios de Viena en 1913, se basaban en un aprendizaje inicial de la técnica, lo que no dejaba mucho espacio a la creatividad. Las primeras obras de los alumnos no podían considerarse trabajos propios de genio, sino meros ejercicios, quizá incluso de carácter rutinario. La parte innovadora del sistema de enseñanza radicaba en que Hanak poseía



la convicción de que los alumnos no debían desvincularse de sus orígenes, por lo que evitaba que perdiesen el contacto con el lugar del que cada uno procedía. Ese lugar era tanto un sitio físico como un conjunto de disposiciones emocionales ligadas al entorno donde había transcurrido la vida de los estudiantes antes de cursar las enseñanzas artísticas en la escuela. Por ese motivo, tras un aprendizaje inicial de la técnica en el centro, los alumnos regresaban al lugar donde se habían criado, siendo supervisados en su trabajo escultórico por profesores visitantes. Este sistema descentralizado era una forma más de evitar la repetición e imitación de modelos y de fomentar la creatividad personal, además de entrañar, de manera consciente, una vuelta a las evocadoras regiones de la infancia (Rochowski, 1930).

Las clases de Eugen Steinhof, a diferencia de las de Anton Hanak, pretendían un aprendizaje paulatino y espontáneo de las técnicas escultóricas, entendiéndose que la técnica era el vehículo necesario para la expresión. Dicha idea era afín a los presupuestos fundamentales de las clases de Cizek y dejó una marca indeleble en Ferrant. La técnica, pues, no era el paso previo para la creación, ni estaba desligada en el proceso de aprendizaje. Es ilustrativo, y delator de la orientación didáctica de este profesor, que la figura del docente fuera contemplada como la de un líder para los alumnos; una figura capaz de proporcionar tutela a los estudiantes, particularmente en los peligrosos pero fructíferos momentos de desorientación.

Resulta sorprendente la escasez de datos biográficos sobre el profesor Steinhof y también la dificultad de localizar obras de su autoría, tanto de carácter artístico, como escritos críticos o didácticos<sup>16</sup>. De su relación con la Escuela de Artes y Oficios de Viena, sabemos que inició su trabajo en la institución en el año 1923 o 1924, por mediación del también profesor Oskar Strnad, y que cesó oficialmente seis u ocho años más tarde, bien en el 1930, bien en el 1932. Hanak presentaba a Steinhof como un intelectual: «*«hombre racional», de gran talento artístico y teórico, políglota, cosmopolita y comprometido con las políticas reformistas*» (Patka, 1991, pág. 188). Precisamente, su

<sup>16</sup> Eugen Gustav Steinhof nació en Viena en 1880. Poseía una formación integral en pintura, escultura y arquitectura (Patka, 1991). Sabemos que logró su titulación como ingeniero de estructuras y arquitecto en el año 1905. Al parecer, desde esa misma fecha hasta 1923 desarrolló su actividad principal como escultor. En torno al año 1923 inició su labor como profesor en la *Kunstgewerbeschule*, labor que culminaría alrededor de 1930. A partir de este momento inicia un largo e intenso periplo en el continente americano. Desde 1931 hasta 1946 enseñó en distintas escuelas y universidades de Estados Unidos, donde al parecer ejerció una cierta influencia como pedagogo. En 1947 se asentó en Brasil, donde ejerció su labor docente en Porto Alegre hasta 1951. Al menos en este último periodo, Steinhof se decantó por la arquitectura. Falleció un año más tarde, en 1952, en los Ángeles. Este interesante pedagogo dejó huella en sus alumnos, ya que varios de ellos son artistas reconocidos en la actualidad y lo citan en sus biografías como una influencia reseñable en su formación. Él mismo fue discípulo de Otto Wagner, Josef Hoffmann, Henri Matisse y Adolf von Hildebrand, y mantuvo contacto con personalidades ilustres de la ciencia y la cultura.



Fig. 10. Trabajos de bulto redondo, relieve y siluetas de vasos de los alumnos de Steinhof.

conocimiento de lenguas le permitió hacer de guía e intérprete de Ferrant en francés. Lo que se conoce de su propia obra escultórica apunta a una figuración construida a partir de formas geométricas escuetas, alargadas y poco trabajadas. Las realizaciones de sus alumnos, por el contrario, se caracterizan por un predominio de las formas suaves, que se concretan en configuraciones corporales leve o notablemente sujetas a deformación (fig. 10).

El método de este profesor pretendía hacer pasar a los estudiantes a través de cinco estadios de aprendizaje, que partían de la percepción para llegar a la autoexpresión a través de la forma. En consonancia con los preceptos fundamentales que promulgaba la dirección de la escuela, la clase de escultura de Steinhof partía de lo espontáneo hasta lograr la utilización consciente y madura de los rasgos creativos particulares de cada sujeto (fig. 11). La sintonía con los propios ideales ferrantianos en cuanto a la filosofía de la docencia no puede ser más clara, pero entre las clases del austriaco y del profesor español, existían otros puntos de contacto.



Fig. 11. Relieve realizado por un alumno de Steinhof.



Fig. 12. Vaso modelado sin torno por un alumno de Steinhof.

El primer ejercicio que Steinhof proponía a sus alumnos consistía en el modelado de vasos cerámicos. Esta actividad, pese a su aparente sencillez, reunía una serie de ventajas. En primer lugar, se consideraba una buena aproximación al concepto de la forma en su esencia más pura. La realización de un vaso rebasaba el concepto de simple confección de un recipiente para alcanzar la consideración de acto creativo encaminado a definir volúmenes puros, formas rodeadas de espacio y a su vez capaces de contener espacio en su interior (fig. 12). En este punto, conviene recalcar que el taller de alfarería de la escuela, a raíz de la incorporación de Michael Powolny, alcanzó una enorme importancia, tanto por la cantidad como por la calidad de las piezas que de él salían. En segundo lugar, al modelado de vasos se le suponía una génesis casi mítica. Se consideraba que el origen de este objeto era el hueco de la mano. En cierto modo, la analogía de los recipientes cerámicos con un rasgo antropomórfico servía para subrayar el origen natural del trabajo del alfarero; su oficio estaba ligado a la propia naturaleza humana.

Curiosamente, el modelado de vasos también era el primer ejercicio propuesto por Ferrant a sus alumnos. Al igual que sucede con la técnica del modelado en hueco, sólo se tiene noticia de esta práctica con posterioridad a la estancia del escultor en Viena. En paralelo con la metodología del profesor Steinhof, esta actividad aparecía revestida de una gran trascendencia formal en el aprendizaje, importancia que hace notar el profesor español en el siguiente párrafo:

*«La arquitectura debe su origen (la caverna, la cueva) a una necesidad material. La escultura debe su origen a una exigencia del espíritu suscitada por el goce de contemplar las cosas rodeadas de espacio libre. Entre la arquitectura y la escultura se produjo el vaso»* (pancarta escolar)<sup>17</sup>.

El hecho de pretender ligar, de manera teórica, el origen de la escultura, e incluso de la arquitectura, con la evolución de la alfarería, es sumamente significativo. Ello permitía una dignificación del trabajo del alfarero y una auténtica conexión entre los oficios y las artes consideradas nobles. La génesis ancestral del modelado de vasijas justificaba teóricamente tanto a Steinhof como a Ferrant para plantear sus clases iniciales a partir de ese tipo de ejercicios, estableciendo un paralelismo entre las primeras fases de aprendizaje de sus alumnos y los primeros pasos de la humanidad en la creación artística. Si analizamos las imágenes de los talleres de ambos profesores, se observa que la naturaleza de los volúmenes de las figuras creadas por los alumnos de Steinhof recuerda, vagamente, a los volúmenes globulares de los vasos, mientras que fotografías de las clases de Ferrant, así como distintos textos en los que describe algunos ejercicios, muestran claramente la filiación entre los volúmenes de los vasos y los de ciertos elementos anatómicos, particularmente la cabeza (fig. 13). La existencia de documentación en la que aparecen infinidad de vasos dibujados por Ferrant no puede ser más reveladora de esta relación (fig. 14), especialmente si se contempla a la luz de otras composiciones del autor que demuestran la incidencia de los modelos cerámicos (fig. 15). Significativamente, el taller del profesor de la *Kunstgewerbeschule* exhibe trabajos en los que se muestran siluetas de vasos. En uno y otro caso la cerámica es el banco de pruebas del que surge parte del repertorio formal.

En cuanto a la decoración de los recipientes producidos en los primeros estadios de la formación artística, en las clases de Steinhof el acabado final se reducía a animar

---

<sup>17</sup> Las pancartas escolares eran textos muy breves, de entre una línea y tres párrafos de extensión, que contenían pensamientos o consejos técnicos redactados por el propio Ángel Ferrant, o bien, mostraban citas de otros autores, normalmente destacados representantes del mundo de la cultura o la ciencia. Estas notas adoptaban la forma de pequeños carteles y eran colocadas en distintos puntos del aula, para servir de recordatorio permanente a los alumnos sobre las cuestiones que el profesor consideraba de mayor importancia. Existen más de doscientas pancartas custodiadas en el Archivo Ferrant. No están fechadas, pero se suponen posteriores a 1927.



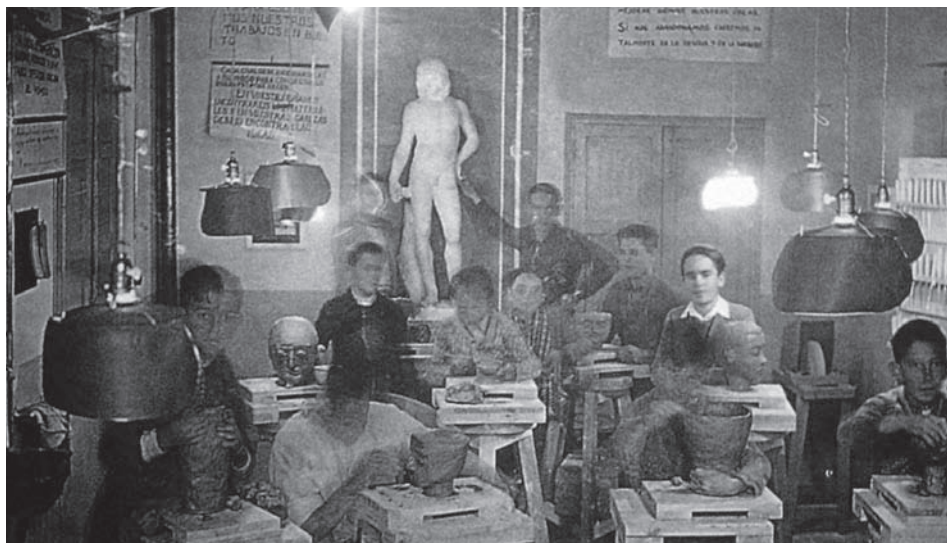


Fig.13. Alumnos de Ángel Ferrant.

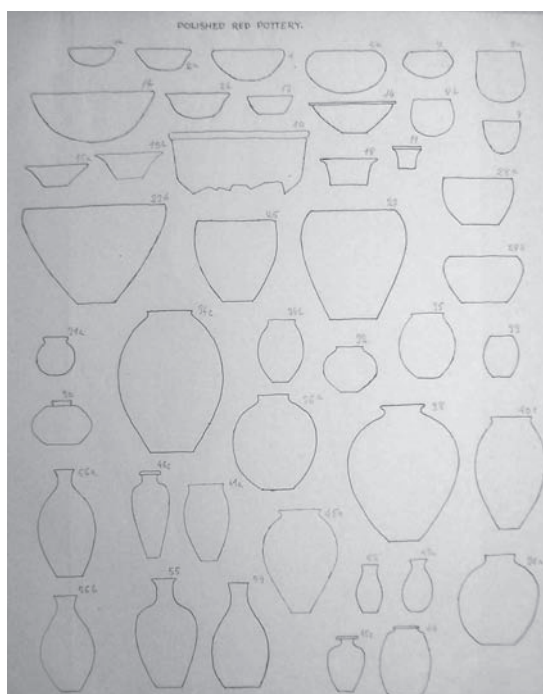


Fig.14. Gran lámina con dibujos de vasos del Archivo Ferrant.

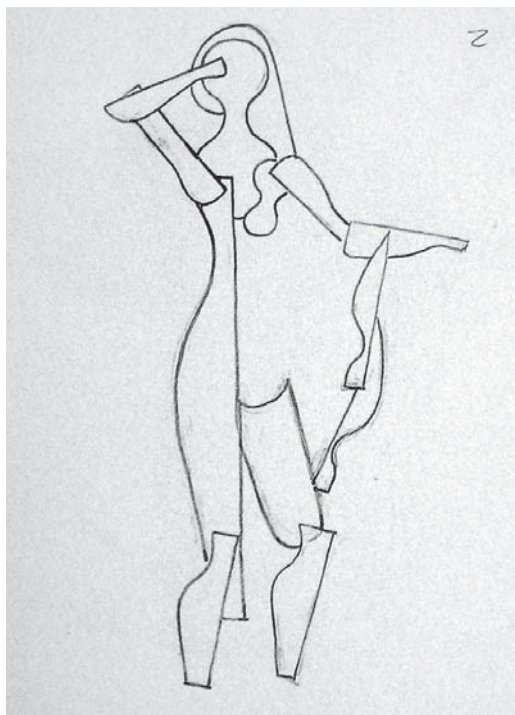


Fig.15. Dibujo de Ángel Ferrant a partir de las piezas de su material didáctico llamado Arsintes. Muchos de los elementos que componen la figura están inspirados en vasos cortados.

los vasos con salpicaduras de color. El profesor alababa el primitivismo de ciertas realizaciones y, en particular, la capacidad del barro para traducir fielmente las sensaciones del alumno. Esto era visto como una ventaja y nunca como una cualidad delatora de las limitaciones iniciales. Ferrant era poco proclive a la policromía, pero existe otro punto de coincidencia en las supuestas ventajas del barro como material capaz de revelar las indecisiones e irregularidades de la forma elaborada de manera artesanal; en las clases de ambos profesores el modelado de vasos se realizaba sin auxilio del torno. Esta era la vía natural para que, en el caso del austriaco, se hiciese patente la acción del sujeto sobre el objeto, de modo que el trabajo artístico pudiese presentar oscilaciones sobre las formas puramente regulares. El espacio era concebido por él como una presión ambiental continua ejercida sobre los seres y elementos naturales, lo que les confería, tras un lapso temporal más o menos largo, su forma, siempre cambiante. Si bien esta concepción de la naturaleza espacial delataba una reconocida influencia de la teoría de la relatividad, lo cierto es que Ángel Ferrant también mostró una gran preocupación por el alejamiento consciente de las formas

y volúmenes regulares, que, no obstante, actuaban siempre como referentes para la composición artística. En la didáctica ferrantiana, el origen de esta preocupación se encuentra en el tópico clásico de la unidad dentro de la infinita variabilidad de la naturaleza, que se resume en la convicción de que los objetos naturales, a pesar de su diversidad, presentan un sustrato geométrico con valor estructural sobre el que pueden operarse variaciones de carácter ambiental o expresivo.

Significativamente, Steinhof dirá:

*«...la forma de una manzana está condicionada por el impulso de crecimiento de la misma, y por las condiciones ambientales a las que esta manzana ha sido sometida (clima, etc.). Más aún, el volumen de la manzana ha de soportar, contra su piel, el mundo que la rodea, la presión del espacio cósmico»* (Steinhof, 1937, pág. 19).

Ferrant, influido por teorías renacentistas sobre la configuración de los objetos naturales, lo expresa de otra forma:

*«La naturaleza parece estar hecha a mano y no a máquina»* (pancarta escolar).

En ambas citas se intenta mitigar el enfoque excesivamente rígido que podía imponer el análisis de formas, contrarrestando su normatividad geométrica a través de la autoexpresión. En definitiva, la sintonía y consiguiente transferencia de ideas y métodos entre estos dos docentes, resulta clara y fue tremendamente fructífera en el caso del español. La enseñanza guiada, centrada en el aprovechamiento de los momentos críticos en el proceso de creación espontánea del alumno, el interés de la alfarería como vehículo para la adquisición de un repertorio formal propio, la concepción de la alfarería como técnica hermana de la escultura y no como un arte menor impropio de una escuela de arte, o el estudio de la naturaleza a la luz de formas y volúmenes geométricos sobre los que cabe un ejercicio expresivo de deformación, son puntos concretos de coincidencia que en Ferrant se evidencian tras su estancia en la escuela vienesa y que se observan en toda su carrera docente posterior. Al mismo tiempo, estos puntos de coincidencia se revelan como aspectos de gran modernidad pedagógica.

A modo de conclusión, podría decirse que la libertad metodológica de la *Kunstgewerbeschule* se concretó en una alternativa viable de enseñanza, capaz de producir resultados artísticos de calidad estética, alejados de los modelos propios de la tradición y conectados con las demandas de la vida moderna. Por primera vez se proponía una revisión fundamentada de las formas clásicas y las naturales y se

concedía a lo personal una importancia incuestionable. Sin embargo, este aperturismo metodológico no estaba exento de rigor y de un elevado nivel de exigencia. Desde el punto de vista organizativo, los principales aciertos de la institución educativa fueron su asociación con un museo de arte industrial, la correcta integración de teoría y práctica lograda mediante la implantación de toda clase de talleres y mediante la incorporación del sistema de tutela de doble vía, la creación de un Departamento General que permitía canalizar adecuadamente los intereses y las aptitudes de los estudiantes, y, por último, la admirable y novedosa simbiosis entre artes mayores y menores. Por encima de todo ello, sobresalía la brillantez de su profesorado; una activa plantilla que desarrollaba un trabajo creativo personal y una intensa labor docente, la cual culminaba con la ejecución de ambiciosos proyectos de colaboración con los alumnos.

Evidentemente, este desarrollo institucional no hubiera sido posible sin una crucial confluencia de circunstancias. Sin duda, una de las más importantes fue la firme voluntad política de conseguir la excelencia de la producción artística e industrial de Austria. Por fortuna, esa voluntad estuvo guiada por una patente sensibilidad artística y un claro afán de modernización, lo cual contribuyó al reconocimiento de los valores adoptados por la Secesión. Desde el punto de vista actual, parece obvio que sólo una corriente artística de raíz antiacadémica podía plantear un camino diferente al del arte y la enseñanza tradicionales. Sin embargo, en el contexto histórico de principios del siglo pasado, la contratación de los secesionistas como personal docente supuso una apuesta revolucionaria. Abundando en este asunto, hemos de resaltar que el citado movimiento produjo un auténtico renacimiento de las artes en Viena, lo que permitía ofrecer a sus integrantes una alternativa válida de enseñanza frente al antiguo y poderoso sistema de la Academia. El profundo sentimiento de rechazo hacia los métodos tradicionales, y hacia el tipo de arte que generaban, estaba en la raíz del deseo de participación de muchos de estos artistas en tareas de docencia, difusión y extensión de sus propias preocupaciones formales y de los nuevos referentes que les servían de inspiración. En definitiva, la Escuela de Artes y Oficios vienesa tuvo la virtud de saber reunir los avances que se habían logrado en otras instituciones europeas y de desarrollar novedades de honda repercusión didáctica, las cuales, a su vez, fueron emuladas por otros centros dedicados a la formación especializada. Las propuestas de renovación sugeridas por Ángel Ferrant a las autoridades educativas españolas no pueden entenderse sin tener en cuenta la profunda huella que le provocó la institución austriaca, una marca perpetua cuya influencia que le llevaría a ser, con el paso de los años, una figura de vanguardia en el campo de la didáctica del arte en España.

## 5. Referencias bibliográficas

- ARCHIVO FERRANT. FERRANT, A. (1931): *Diseño de una configuración escolar*.
- (1933): *Cursillo para profesores impartido en Barcelona*. Texto utilizado para el Curso Breve de Selección de Profesorado de dibujo en institutos. Documento inédito.
- (1936): *Proporción y composición*. Primera conferencia impartida en el Instituto Cardenal Cisneros, en el Curso Breve de Selección de Profesorado de dibujo en institutos. Documento inédito.
- (1936): *La escultura, dibujo en el espacio*. Segunda conferencia impartida en el Instituto Cardenal Cisneros, en el Curso Breve de Selección de Profesorado de dibujo en institutos. Documento inédito.
- (¿?): *Pancartas escolares I y II*.
- ARNALDO, J. y FERNÁNDEZ, O. (1997): *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. Madrid, Visor.
- ARNALDO, J. y BERNÁNDEZ, C. (1998): «Saber empezar sin saber». En IVAM (ed.). *Infancia y arte moderno*. Valencia, IVAM, 61-71.
- ARNALDO, J. (2001): «Aquí está lo magistral. La alternativa Ángel Ferrant». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Segunda Época*, 42-43, 181-188.
- (2002): «Frank Cizek y la enseñanza artística en España». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Segunda Época*, 45-46, 157-173.
- ASENJO, I. (2004): «Ángel Ferrant y los ideales institucionistas». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Segunda Época*, 56, 95-108.
- CIZEK, F. (1927): *Children's coloured paper work by Franz Cizek, professor at the Young People's Class of the Industrial Art School in Vienna*. Viena, Anton Schroll & Co.
- CSIC. FERRANT, A. (1927): Archivo JAE, expediente 54-258 y F-32. Solicitud de D. Ángel Ferrant Vázquez de una beca a la Junta para la Ampliación de Estudios. Correspondencia.
- EFLAND, A. (2002): *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona, Paidós.
- PATKA, E. (1991): *Kunst: Anspruch und Gegenstand*. Salzburgo, Residenz Verlag.
- ROCHOWANSKY, L. W. (1930): *Osterreichisches Kunstgewerbe*. Viena, Verlag Heinz & Cop.
- SMOLA, F. (comisario) y otros (1993): *Viena 1900*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 6 de octubre de 1993 y el 17 de enero de 1994. Madrid, Técnicas Gráficas Forma S. A.
- STEINHOF, E. (1937): «Art and society». *Parnassus*, 6, 15-19.
- VIOLA, W. (1936): *Child art and Franz Cizek*. Viena, Austrian Junior Red Cross.

